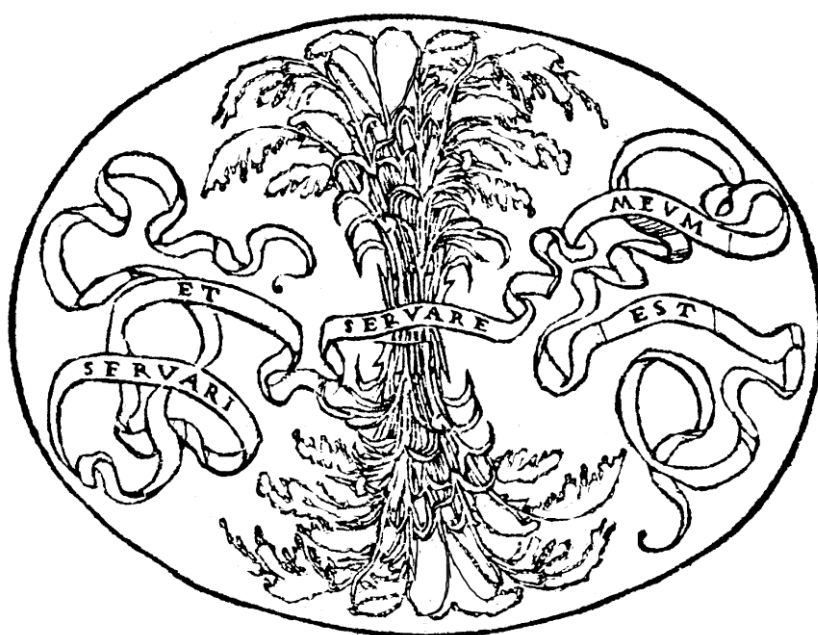


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

13/2014



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni

G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, <i>Editoriale</i>	p. 1
E. Stead, <i>A Flurry of Images and its Unfurling through the «Revue illustrée»</i>	p. 3
V. Pesce, <i>Acquarelli, quadretti, impressioni. «La Riviera Ligure» fra arte figurativa e letteratura</i>	p. 29
E. Miraglio, <i>Pubblicità e promozione industriale fra le pagine de «Il Risorgimento Grafico»</i>	p. 49
A. Botta, <i>Influenze monacensi nella grafica di Alberto Martini: il caso de La bocca de la maschera</i>	p. 80
M.L. Paiato, <i>1913: Aroldo Bonzagni e i disegni per le riviste milanesi «in Tramway giornale per tutti» e «...a quel paese!»</i>	p. 101
G. Bacci, <i>Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo</i>	p. 119
D. Lacagnina, <i>Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza</i>	p. 144
A. Ducci, <i>Il «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art» e il dibattito per una moderna storia dell'arte alla Società delle Nazioni</i>	p. 156
T. Casini, <i>Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte</i>	p. 175
D. Viva, <i>Gli antenati elettivi: Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954)</i>	p. 195

F. Ellena, *Testo e immagine nella prima serie di «Arti Visive» (1952-1954). Modelli, obiettivi e strategie di una rivista militante tra arte non figurativa e civiltà del suo tempo* p. 223

G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»* p. 245

V. Russo, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati* p. 262

PINOCCHIO: ARTE, ILLUSTRAZIONE E CRITICA LUNGO IL XX E XXI SECOLO

Mani sui fianchi, sguardo fiero, naso pronunciato, vestito di carta fiorita: non c'è dubbio, è Pinocchio. E ancora: un serpente che sembra un drago in miniatura, un gatto e una volpe, realistici nella definizione secca del pennino, un pescecane che sembra un grande tonno con la bocca spalancata, mentre nel cielo si profila, lontana, la sagoma di un colombo con in groppa un burattino. Osserva la scena una figura angelicata sulla sinistra: non può che essere la fata.

L'immagine appena descritta (Fig. 1), che riassume efficacemente il romanzo attraverso alcuni dei protagonisti, è il celebre frontespizio apprestato da Enrico Mazzanti per la prima edizione in volume di *Pinocchio*, pubblicata da Paggi (che poi diventerà Bemporad, Marzocco e infine Giunti) nel febbraio 1883, appena un mese dopo l'uscita dell'ultima puntata del racconto di Collodi sul «Giornale per i bambini»¹.

Scrivendo prima 'romanzo' e dopo 'racconto' emerge subito una prima difficoltà, relativa alla classificazione di *Pinocchio*, brillantemente risolta da Calvino che individua nello scritto collodiano almeno tre motivi e temi centrali, ovvero: il romanzo picaresco («libro di vagabondaggio e di fame, di locande malfrequentate e sbirri e forche»), il romanticismo fantastico e nero («da casina che biancheggia nella notte con alla finestra la fanciulla come un'immagine di cera che incrocia le braccia sul petto [...]»), e infine «è uno dei pochi libri di prosa che per le qualità della sua scrittura invita a esser mandato a memoria parola per parola, come fosse un poema in versi, dote che condivide nel nostro Ottocento solo coi *Promessi Sposi* e alcuni dialoghi leopardiani»².

In questa sede non interessa tanto entrare nella definizione del genere letterario di appartenenza, quanto sottolineare come le note calviniane, che risuonano anche nel ricco frontespizio di Mazzanti, identifichino precisamente alcuni caratteri stilistici che sono in realtà spie e spunti figurativi, dal lato nero e cupo (uno su tutti, la raffigurazione di Pinocchio impiccato alla grande quercia e scosso, immobile manichino, dal forte vento) a quello vivace e a tratti veristico (a esempio l'interno spoglio della casa di Geppetto), fino al rimando letterario (l'incontro con il Gatto e la Volpe da alcuni illustratori intuitivamente ricondotto a quello celebre di don Abbondio con i bravi). Tutti elementi, come vedremo, ben presenti nelle illustrazioni.

Nel presente saggio non saranno ripercorse tutte le numerose edizioni illustrate lungo il Novecento³, ma ci si soffermerà, limitandosi nella maggior parte dei casi ai disegni e alle edizioni già disponibili sulla piattaforma informatica del progetto Capti, su alcuni dei più importanti snodi critici e interpretativi, e successivamente si indagheranno, attraverso il filtro di una singola scena (l'incontro di Pinocchio con il Gatto e la Volpe), le diverse opere di tre artisti contemporanei.

Desidero ringraziare il personale dell'Archivio Storico Giunti Editore e della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze per aver agevolato la ricerca e reso facilmente accessibile e schedabile gran parte del materiale oggetto del contributo.

¹ Impossibile qui rinviare o anche solo accennare a una bibliografia completa riguardante la produzione saggistica fiorita intorno a *Pinocchio*, si citeranno soltanto di volta in volta i testi utili per il presente contributo. Gran parte delle immagini e degli articoli citati nel lavoro sono liberamente consultabili nella banca dati del progetto Firb *Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*: www.capti.it <06/10/2014>.

² CALVINO 1995, pp. 801-807.

³ Si rimanda per un'ampia panoramica almeno a BIAGGIONI 1984 (con premessa di Paola Pallottino), *PINOCCHIO E LA SUA IMMAGINE* 2006, PALLOTTINO 2010. Su Pinocchio e l'arte cfr. *PINOCCHIO NEL PAESE DEGLI ARTISTI* 1982.

Un articolo del 1907, Mazzanti e Disney

«Un esempio pratico: chi non conosce quel gioiello di libro per ragazzi che è il *Pinocchio* del Collodi edito dal Paggi e dopo, per successione, dal Bemporad di Firenze? Noi crediamo che pochi libri siano stati e si mantengano *veramente* fortunati come quello».

È Raffaello Bertieri a rivolgersi con queste parole ai lettori de «Il Risorgimento Grafico» nel 1907, lamentandosi delle illustrazioni che compaiono a corredo dei libri scolastici, alcuni dei quali sono perfino «affronti al buon gusto ed al buon senso». A paradigma di una tale situazione, Bertieri eleva appunto *Pinocchio* (interessante che venga classificato tra i libri scolastici): manca infatti «una edizione artistica, completamente artistica», non esistendo altro che la prima edizione illustrata da Mazzanti e «la più recente con le figurine del Chiostri, che ha dato prova di non essere adatto ad illustrare questo genere di libri». Se infatti il primo illustratore era stato in grado di restituire «nei suoi disegni una figura sbarazzina e simpatica di burattino e seppe trovare motivi illustrativi geniali», il secondo «ha reso la fisionomia del ligneo protagonista antipatica e insipida»⁴.

L'articolo di Bertieri, peraltro mai citato nella bibliografia collodiana, è importante perché segna una prima frattura nella ricezione del *Pinocchio* illustrato, determinando una discontinuità tra i due grandi 'figurinai'.

Mazzanti era ancor più legato, rispetto a Chiostri, a una tradizione figurativa risalente a Doré e Grandville e al mondo delle fiabe gotiche nordiche⁵. Basta vedere Mangiafuoco per rendersene conto: al suo volto da Orco, Mazzanti sovrappone Barbablù. Tuttavia Mazzanti fonde spunti differenti, sfruttando abilmente le possibilità tecniche offerte dal pennino: ad esempio la scena del circo, elegante ed efficace nella sua definizione, rimanda chiaramente al teatro delle ombre e delle silhouettes, ricercando una dimensione di movimento che porterà poi di lì a breve alle prime sperimentazioni cinematografiche. L'alternanza tra figura piena a nero e figura al tratto è una caratteristica delle illustrazioni del 1883: è utilizzata per rendere l'ombra di Pinocchio che scappa da Geppetto, e anche per l'incontro di Pinocchio con gli assassini, di notte. Questo elemento appare ancora rafforzato nell'edizione del 1890, dove Mazzanti adotta lo stesso stratagemma dell'alternanza pieno/vuoto anche per il teatro dei burattini che danzano sul palcoscenico in un ballo frenetico⁶. Mentre il volto della Fata è un ritratto di vago ricordo preraffaellita con la corona di fiori a fermare i capelli mossi dal vento, nell'immagine di mastro Ciliegia a terra che guarda esterrefatto il legno parlante, è forse possibile rintracciare una citazione della celebre litografia di Daumier intitolata *Rue Transnonain* (1834, Figg. 2-3). Il richiamo a Grandville è invece evidente nelle figure del Can-barbone Medoro, agghindato di tutto punto ma con due ossi che gli spuntano dal taschino, e nel Gatto e la Volpe, per niente antropomorfizzati, ma veri e propri animali, anche quando sono raffigurati insieme a Pinocchio all'Osteria del Gambero Rosso. Quelle di Mazzanti sono immagini fresche, leggere, vivaci, che affiancano il testo con felice corsività grafica.

⁴ BERTIERI 1907, pp. 3-5. Sulla rivista vedi *NOVA EX ANTIQUIS* 2011. La rivista è in fase di digitalizzazione, disponibile all'indirizzo

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=32&lang=IT>. Link diretto all'articolo:

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=127&artgal=32&key=1227&lang=IT> <06/10/2014>.

⁵ Illustrazioni consultabili presso

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=3&volume=70006&lang=IT> <06/10/2014>. Per una scheda bio-bibliografica aggiornata su Mazzanti, cfr. P. PALLOTTINO, *Mazzanti, Enrico*, in *DA PINOCCHIO A HARRY POTTER* 2012, p. 161.

⁶ Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=1&volume=70007&lang=IT> <06/10/2014>.

In effetti le figure di Chiostrì per l'edizione del 1901 ampliano i riferimenti visivi⁷, talvolta arrivando addirittura, come sottolineato da Negri, a riassumere «la tradizione sette-ottocentesca dei pittori dell'immaginario, a partire da Goya, proprio in una prospettiva proto surrealista, certo non intenzionale e dunque maggiormente ammirevole»⁸. La differenza sostanziale tra Chiostrì (forse il più vicino alla dimensione collodiana, come notato da Faeti), e Mazzanti (che invece con Collodi ebbe, privilegio unico, un rapporto diretto) è da individuare nel rapporto con il fantastico: il più giovane «cerca di introdurre il fantastico all'interno della realtà quotidiana», mentre l'altro «si era mosso in direzione opposta infantasticando il reale». Se nel 1883 Mangiafuoco appariva come un novello Barbablù, nel 1901 la Fata si presenta «nei panni di una buona borghese»⁹.

Ma le illustrazioni di Chiostrì appaiono contraddistinte anche da una accentuata vena descrittiva. Con pochi tratti delinea l'affollato ingresso al Gran Teatro dei Burattini, dove si accalcano popolani e borghesi, con Pinocchio raffigurato leggermente distaccato, sulla destra, mentre sta contrattando la vendita del suo Abbecedario. Mangiafuoco, è vero, non sarà l'immaginario Barbablù di Mazzanti (e non è nemmeno il cattivissimo personaggio di Walt Disney), ma deve probabilmente la sua raffigurazione a un riferimento più realistico, assai diffuso in quegli anni, ovvero il padrone-orco dei giovanissimi spazzacamini che sciamavano per le città in inverno (arrivando perlopiù dai paesi dei dintorni), e di cui ci hanno lasciato un vivido ricordo anche autrici famose come Virginia Tedeschi Treves (cioè, Cordelia)¹⁰. In modo analogo a Mazzanti, Chiostrì non antropomorfizza gli animali e presenta al lettore delle vere e proprie scene di genere piuttosto surreali: il Gatto e la Volpe a cena all'Osteria, il falco che parla con la fata, gli animali spelacchiati della città di Acchiappacitrulli, il serpente-drago che sbarra il percorso a Pinocchio. È di Chiostrì una delle immagini più famose, quella che raffigura Pinocchio in volo sopra Firenze (Fig. 4) e che diventerà un topos non solo letterario ma anche figurativo: basti pensare alle figure analoghe che lo stesso Chiostrì elaborerà per *Marchino. Avventure di un asino* (romanzo per ragazzi di Tommaso Catani pubblicato per Salani nel 1914, dove sarà un simpatico asinello a trasportare due bambini in volo sopra Firenze), per *La formica nera* (di nuovo Tommaso Catani, Salani 1925, scena in tutto analoga a *Marchino*), e per *Mestolino I, re di Beozia* (scritto da Ferruccio Orsi per Salani nel 1903)¹¹.

L'acribia descrittiva e anche l'enfaticizzazione teatrale dei gesti e delle espressioni, credo invece si possano ricondurre ad un altro ramo dell'attività di Chiostrì, ovvero i romanzi rosa e proto-polizieschi, legati in gran parte al nome di Carolina Invernizio: copertine come quella di *Bacio ideale* (Salani, 1907), o *La bastarda* (Salani, 1892), sembrano impostate su un palcoscenico teatrale¹².

Tornando alle perplessità avanzate da «Il Risorgimento Grafico» nel 1907, basta aspettare pochi mesi ed ecco apparire, nel 1908, un articolo di Antonio Rubino dedicato ad Attilio Mussino¹³, proprio in quel periodo alle prime battute dell'avventura che lo porterà ad essere identificato come 'lo zio di Pinocchio':

⁷ Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=1&volume=70004&lang=IT> <06/10/2014>. Per una scheda bio-bibliografica aggiornata su Carlo Chiostrì, cfr. P. PALLOTTINO, *Chiostrì, Carlo*, in *DA PINOCCHIO A HARRY POTTER 2012*, p. 153. Sul confronto tra Chiostrì e Mazzanti resta fondamentale MAZZOCCA 1976.

⁸ NEGRI 2007, p. 36.

⁹ BALDACCI-RAUCH 2006, p. 23.

¹⁰ CORDELIA 1906.

¹¹ Le illustrazioni sono consultabili presso

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=962&lang=IT>;

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=966&lang=IT>;

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=153&lang=IT>. Tutti consultati in data 06/10/2014.

¹² Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=1326&lang=IT>;

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=2418&lang=IT>; consultati in data 06/10/2014.

¹³ Su Mussino il contributo più aggiornato, con ampio riferimento bibliografico è ALLIGO 2009.

Ora il Mussino lavora per conto della Casa Bemporad di Firenze a un'opera di vasta mole: egli sta illustrando con oltre quattrocento fra vignettine e tavole a colori "Le Avventure di Pinocchio", e noi non possiamo che rallegrarcene non essendo forse estraneo alla scelta dell'artista quanto il "Risorgimento Grafico" ebbe ad osservare, qualche fascicolo indietro, a proposito delle edizioni illustrate del leggendario libro del Collodi. Io auguro al Mussino di poter condurre a termine questo lavoro assecondando con amore la sua bella vena gioconda e tenendosi lontano da qualsiasi considerazione commerciale, poiché questa prova presenta forse difficoltà maggiori di quanto il Mussino stesso si pensi, e queste difficoltà egli può brillantemente vincere al solo patto di trasfondere in ogni figura, in ogni minimo segno un'impronta geniale ed arguta, e di essere ad ogni costo personale e soprattutto semplice¹⁴.

L'artista piemontese aveva firmato il contratto con Bemporad poco prima e in una lettera del 29 ottobre 1907 ne riepiloga i termini: 3.000 lire e 40 centesimi a copia venduta della prima edizione di 5.000 copie (venduta a L. 2000 in volume), per 36 frontespizi a colori, 5 grandi tavole a colori, 280 disegni ad uno o due colori, ritratto del Collodi, copertina. Il libro effettivamente stampato potrà contare su un totale di 420 illustrazioni (tra capilettera, tavole fuori testo, frontespizi, infratesto, etc.) e sarà venduto a 12,50 lire (ma era acquistabile anche a dispense a 25 centesimi l'una): una vera e propria edizione di lusso, specie se confrontata alle precedenti versioni, mantenute sempre al prezzo di vendita di 2,50 lire (prezzo invariato addirittura dal 1883). La nuova edizione sarà pubblicata solo nel 1911, dopo circa quattro anni di intenso lavoro, ma avrà un riconoscimento di prestigio: l'artista riceverà infatti il Diploma d'onore e la medaglia d'oro all'Esposizione Internazionale di Torino dello stesso anno.

Mussino è un vero «artista del libro» e con Bemporad entra anche nei dettagli dell'impaginato, suggerendo forme, disposizioni, misure:

Il formato del giornalino per il pinocchio [sic] mi va, ma per essere più precisi nelle misure sarebbe bene tenersi al formato della 1° edizione di lusso di Alle porte d'Italia e Cuore, di De Amicis del Treves, che è qualche millimetro più grande del Giornalino, come anche la composizione andrebbe delle dimensioni dell'edizione del Treves per poter disporre d'un bel margine sul quale si possano disporre i disegni più piccoli¹⁵.

Se, adattando alla grafica quanto Asor Rosa osserva per lo scritto¹⁶, Mazzanti e Chiostri erano stati in grado, con i loro pennini scattanti e veloci, di restituire la vena macchiettistica dei personaggi scaturiti dalla vena giornalistica di Lorenzini (e che avevano trovato un'ulteriore maturazione in *Occhi e nasi* e *Macchiette*), Mussino è invece colui che trasporta letteralmente nel colore *Pinocchio*, trasformandolo in un grande affresco della società italiana (e torinese, come sarà fatto notare subito dalla critica coeva) primo novecentesca. I riferimenti stilistici cambiano totalmente: non più Doré ma «L'Assiette au beurre», non solo Grandville ma anche Galantara e i periodici umoristici italiani dell'Ottocento. Brevi macchiette e grandi tavole in tricromia, dove l'artista torinese alterna il registro faceto e scanzonato – il carabiniere con le gambe divaricate beffato da Pinocchio è un capolavoro di umorismo e di vivacità inventiva – e quello della composizione pittorica che profuma di riferimenti francesi. Nelle illustrazioni di Mussino entra lo spazio prospetticamente inteso e abilmente strutturato¹⁷, dove confluiscono esperienze tradizionali (la pittura appunto) e innovative (la sequenza cinematografica). Emblematica in tal senso la serie con la fuga di Pinocchio, composta sia da grandi tavole fuori

¹⁴ RUBINO 1907, p. 198. Link diretto all'articolo:

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=137&artgal=32&key=1354&lang=IT> <06/10/2014>.

¹⁵ Lettera di Attilio Mussino a Enrico Bemporad datata 15 maggio 1908. Archivio Storico Giunti Editore, Fascicolo Mussino Attilio.

¹⁶ Cfr. ASOR ROSA 1995.

¹⁷ Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=1&volume=70012&lang=IT> <06/10/2014>.

testo, sia da vignette infratesto. La corsa di Pinocchio è ritratta con focalizzazioni differenti: nella prima tavola l'osservatore è esterno, Mussino orchestra il registro coloristico facendo spiccare la divisa blu del carabiniere che sta intimando a Pinocchio di fermarsi, nella seconda (una vignetta) l'ottica diventa quella del burattino stesso e il carabiniere è ripreso in soggettiva dal basso verso l'alto con efficace effetto caricaturale, nella terza lo sguardo torna ad allargarsi e vediamo Pinocchio disteso a terra, osservato da Geppetto e circondato dalla folla di curiosi. Alle tre immagini corrispondono tre diversi registri stilistici. Nel primo caso Mussino adotta una visione accelerata disponendo la scena sulla strada che funge da asse prospettico, tagliando le persone in primo piano e inserendo particolari aneddotici che conferiscono un tono di quotidianità spensierata: la gallina con i pulcini, il cavallo imbizzarrito che sembra montato da un signore quanto mai somigliante all'Omino di burro che il lettore incontrerà molto più avanti. Nel secondo caso, l'illustratore adotta come accennato una ripresa 'in soggettiva', perfetta per una vignetta che deve affiancarsi al testo, mentre nella terza circostanza affronta di nuovo una scena di gruppo, dimostrando anche la sua capacità di acuto ritrattista nei volti e negli atteggiamenti dei diversi personaggi.

Mussino, a differenza di Chiostri e Mazzanti, dimostra di avere piena coscienza del suo talento di artista, rivendicando esplicitamente il titolo di pittore, ed anche le illustrazioni attestano una tale consapevolezza: non è infatti un caso che si limiti a firmare con l'iniziale puntata 'A.' o con il nome, 'Attilio', le vignette che semplicemente affiancano il testo, mentre firma estesamente come 'Attilio Mussino' o 'Attilio Mussino Torino' le grandi tavole fuori testo, rivelando al contempo un'idea tradizionale della dignità artistica dell'opera, bilanciata sulla grandezza o sul numero delle figure. Effettivamente, come già individuato, i riferimenti stilistici sono molteplici: dal Mangiafuoco in 'stile Kienerk' all'Omino di Burro ispirato dai fumetti di William Nicholson, fino al magistrale ritratto Liberty della Bambina-Fata dai capelli turchini (Fig. 5). Nel caso di Pinocchio-asinello al circo (Fig. 6), può essere suggestivo pensare che Mussino ripensi una tradizione pittorica alta che trova nelle illustrazioni di Manuel Orazi, nei manifesti di Toulouse Lautrec e nei dipinti di Seurat, alcuni dei suoi esiti più fortunati. Al pari di Collodi che rielabora in chiave umoristica riferimenti letterari colti, Mussino riutilizza in chiave satirica dei topoi circensi: il goffo ciuchino (che sostituisce il tradizionale ed elegante cavallo bianco), i palchi gremitissimi (che in questo caso ribaltano la tristezza degli spalti semivuoti di tante raffigurazioni), mentre rimangono in veste di protagonisti i clown e i nani che introducono lo spettatore alla scena descritta, permeata da un senso di stanca iterazione, di vaga disillusione.

Tuttavia, oltre agli elogi, per Mussino ci furono anche le critiche: l'accusa era quella di aver sradicato Pinocchio dalla Toscana di Collodi, trapiantandolo a Torino e tratteggiando modi, figure e atteggiamenti della borghesia piemontese, decisamente lontana dalla campagna fiorentina e dal tono picaresco di cui avrebbe parlato Calvino. Resta però, ai nostri occhi, una delle edizioni più felici, in grado di dimostrare «che non c'è nulla di sacro in una consuetudine e che si può tranquillamente intervenire anche su di un ideogramma notissimo e collaudato: se non si può connotarlo e renderlo più vicino ancora all'intento del suo creatore letterario, si può ben prendersene gioco, aprendo così un varco entro una compatta cortina di colori»¹⁸.

Nel parlare dell'edizione di *Pinocchio* del 1911 inevitabilmente viene dunque toccata una corda sensibile nella critica riguardante le illustrazioni, ovvero il grado di indipendenza e di originalità che queste possono avere rispetto al testo, rielaborandolo e ricontestualizzandolo.

Proprio in quegli anni, nel 1907, il tema veniva affrontato anche da uno dei maggiori intellettuali italiani, Benedetto Croce, nell'articolo *Illustrazioni grafiche ad opere poetiche*¹⁹. Partendo da una lettera di Flaubert a Charpentier del 15 febbraio 1880 in cui lo scrittore francese si esprime duramente contro le illustrazioni, paragonate agli scarabocchi infantili («Ces petits

¹⁸ FAETI 1972, pp. 195-196.

¹⁹ CROCE 1907, pp. 253-255.

bonshommes sont imbéciles, et leur physionomies absolument contraires à l'esprit du texte»), Croce si riallaccia al dibattito dell'«ut pictura poesis» arricchendolo delle sue riflessioni legate ai concetti di espressione e impressione. Secondo Croce «le parole del poeta [...] non hanno, in verità, nessun bisogno di essere *completate*», e le illustrazioni costituiscono «una sovrapposizione». Solo in un caso le immagini sono ammesse, e cioè quando queste nascono da una comune espressione che lega poeta (o scrittore) e pittore: «Allorché tra l'illustrazione e il testo non c'è dualismo, e l'una e l'altro nascono da un medesimo stato di spirito, e sono prodotti o di un'unica persona o di due che si sono identificate nella collaborazione all'opera comune, l'opera dell'illustratore non desta ripugnanza alcuna e non si può condannare»²⁰.

Con altre parole, lo stesso argomento è discusso anche da un importante illustratore di *Pinocchio*, Piero Bernardini, che in *Fatti miei* sosteneva:

Illustrare un libro non è cosa agevole quando si debba passare dal candore di Chiara alle licenze di Cleopatra. Dai Fioretti di S. Francesco al Decamerone. Quando si debba accontentare l'editore, l'autore, il tipografo, l'incisore, il pubblico e un tantino se stessi. Quei pittori che qualche volta ci si sono provati, spesso non sono riusciti a contentare che soltanto loro stessi, dicendo: Io, la vedo così. Nobiltà di coscienza, senza dubbio, per la propria opera, ma troppo poco quando questa deve venir riprodotta in migliaia di copie dalle quali altrettante migliaia di persone debbono 'vederla così'²¹.

Bernardini inizia a lavorare al libro nel 1930 e in una lettera del 14 febbraio dello stesso anno diretta a Enrico Bemporad entra nel dettaglio delle sue convinzioni artistiche: non va bene, a suo dire, l'edizione illustrata dal Mussino, perché è «clamorosa, carnevalesca, più adatta alla feerie del Saturnino Farandola, che allo spirito sottile e lineare del Collodi», mentre i disegni di Chiostri e Mazzanti, che pure «hanno interpretato con spirito e efficacia i tipi del Pinocchio», ormai «sono antiquati e il ragazzo non li segue più. Taccio dell'Edizione Salani e non nomino, per non macchiarmi di turpiloquio, un'altra... Conclusione: Non esiste un'Edizione del Pinocchio che sia simpatica, divertente e, senza essere SFARRRRRRRRRRZOSA, di buon gusto. [...]»²². L'edizione Salani cui si riferisce l'artista è con ogni probabilità quella illustrata da Luigi e Maria Augusta Cavalieri, uscita nel 1924²³: un trionfo di rutilanti colori e forme delicatamente liberty, con cui il fiorentino Salani cercava di strappare il monopolio di Pinocchio al concittadino Bemporad.

²⁰ *Ivi*, p. 255. Utile per contestualizzare la riflessione di Croce è sicuramente il passo dell'*Estetica* in cui parla dell'espressione: «Dante eleva a forma non solo il «dolce color d'oriental zaffiro» (impressioni visive), ma impressioni tattili o termiche come «d'aër grasso» e i «freschi ruscelletti» che «asciugano vieppiù» la gola dell'assetato. Ed è una curiosa illusione credere che una pittura dia impressioni semplicemente visive. Il vellutato di una guancia, il calore di un corpo giovanile, la dolcezza e la freschezza di un frutto, il tagliente di una lama affilata, e via dicendo, non sono impressioni che abbiamo anche da una pittura? E son forse visive? Che cosa sarebbe una pittura per un ipotetico uomo, il quale, privo di tutti o di molti dei sensi, acquistasse d'un tratto l'organo solo della vista? Il quadro, che abbiamo innanzi e che crediamo di vedere solamente con gli occhi, non apparirebbe, agli occhi di lui, se non come qualcosa di poco più dell'imbrattata tavolozza di un pittore. [...] Un altro corollario della concezione dell'espressione come attività, è l'indivisibilità dell'opera d'arte. Ogni espressione è un'unica espressione. L'attività estetica è fusione delle impressioni in un tutto organico. Ed è quel che si è voluto sempre notare quando si è detto che l'opera d'arte deve avere unità, o, ch'è lo stesso, unità nella varietà. L'espressione è sintesi del vario, o molteplice, nell'uno» (CROCE/GALASSO 2004, pp. 24-27).

²¹ *NOI POVERI FIGURINAI* 1979, p. 16.

²² Lettera di Piero Bernardini a Enrico Bemporad datata 14 febbraio 1930, Archivio Storico Giunti Editore, Fascicolo Bernardini Piero. Il documento è stato in parte citato anche in Campana 2006, pp. 40-41. Per una scheda bio-bibliografica aggiornata su Piero Bernardini cfr. P. PALLOTTINO, *Bernardini, Piero*, in *DA PINOCCHIO A HARRY POTTER* 2012, p. 148. Le illustrazioni di Bernardini per *Pinocchio* sono consultabili all'indirizzo <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=4&volume=70022&lang=IT> <06/10/2014>.

²³ Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=136&lang=IT> <06/10/2014>.

Il risultato è di grande finezza interpretativa: il pennino definisce i personaggi con un'estrema purezza grafica, non lasciando niente all'aneddoto, e sintetizzando con un'armonica linea grafica geometricamente intesa le scene narrate da Pinocchio (Fig. 7). Dalla tradizione illustrativa di Chiostri e Mazzanti recupera un dato stilistico, la linearità appunto, e uno interpretativo, la mancanza di antropomorfizzazione degli animali. Ha visto bene Rossella Campana, che nelle immagini di Bernardini ha trovato «un sincero amore per la tradizione intesa come modello di equilibrio e di moderazione, spesso venata di un sentimento di tristezza lievemente ironica o di sottile inquietudine»²⁴.

Con Bernardini si arriva a un altro snodo fondamentale, ovvero l'uscita del cartone animato di Walt Disney nel 1940²⁵. Significativo in questo senso un articolo di Yambo uscito su «Il Nuovo Giornale» a Firenze il 24 gennaio 1940, in cui di nuovo emerge la tematica della corrispondenza tra testo e immagine, a maggior ragione considerando che Disney dette vita a un personaggio e a una storia profondamente diversi da quelli originali. Fa un certo effetto leggere le parole di Yambo, perché espressione di un punto di vista formatosi in una società ancora locale, al massimo nazionale, non ancora pronto a proiettarsi su una scala globale, cosa che invece puntava già a fare il colosso americano²⁶:

Pinocchio non è un fantoccio universale: è nato in Italia, e qui ha attinto quelle preziose qualità che danno carattere a qualunque eroe, sia un eroe da ragazzi o un eroe per gli adulti. Pinocchio è vivo in noi, con il suo aspetto paesano, con i suoi atteggiamenti burattineschi, con il suo paesaggio. Solo un italiano poteva dare espressione e vita a Pinocchio²⁷.

Tuttavia, come deve constatare lo stesso Yambo, l'industria cinematografica italiana non è riuscita, eccezion fatta per il film di Antamoro del 1911, significativamente legato ai disegni di Mussino, a dare volto e immagine convincenti al Pinocchio di Collodi, preservandone la 'fiorentinità'²⁸. Ci sarebbe a questo punto da sollevare un'obiezione, osservando che in realtà almeno un cartone animato italiano c'era stato nel 1936, con il coinvolgimento di alcuni tra i maggiori illustratori del tempo, tra cui Mario Pompei e Ennio Zedda: si tratta di un'opera purtroppo oggi introvabile, probabilmente requisita dalla Disney a suo tempo per evidenti motivi di concorrenza commerciale.

Tornando al cartone americano, bisogna riconoscere che nonostante le lamentele e gli appunti di Yambo²⁹, che aprirà un ricco filone critico verso l'interpretazione di Walt Disney, il

²⁴ CAMPANA 2006, p. 40.

²⁵ Per i riferimenti e le fonti visive nel cartone animato di Walt Disney cfr. almeno ALLAN 1999 e *IL ÉTAIT UNE FOIS WALT DISNEY* 2006.

²⁶ Bisogna dire però che le critiche a Walt Disney, che pure per lungo tempo fu ammesso dal regime fascista, in buona parte nascevano da esigenze politiche, legate a motivazioni autarchiche. Al proposito cfr. GADDUCCI, GORI, LAMA 2011.

²⁷ YAMBO 1940, p. 3.

²⁸ Per le sperimentazioni cinematografiche cfr. *PINOCCHIO SULLO SCHERMO* 1994; e *PINOCCHIO. NUOVE AVVENTURE* 2012.

²⁹ «Ma, purtroppo, nella interpretazione americana Pinocchio non è più Pinocchio: è un nanetto con un cappelluccio di vecchio stile inglese, con gli immancabili guantini a tre dita, con un vestituccio seicentesco e con gli zoccoli. Solo un leggerissimo segno alle gambe ricorda vagamente che, in quel punto, mastro Geppetto lavorò con la sega e con la raspa per foggare le delicate giunture delle membra legnose. Intorno a Pinocchio sono nati molti altri personaggi di stile e di carattere non riconoscibili. Gli interni hanno perduto ogni carattere italico: costruzioni tra la casa del piantatore e il ricovero dei cercatori d'oro: pareti di legno, strani infissi, tettoie enormi, utensili di un altro popolo e di un'altra civiltà. Lo stesso può dirsi dei paesaggi, che appaiono appartenenti a un mondo decisamente diverso e lontano dal nostro. Intendiamoci: tutto è grazioso, vivace, pittoresco; ma è come il quadro di una modernità su cui sia stato applicato l'intaglio di una figurina dell'ottocento. [...] Se, per una ipotesi, la marionetta del Lorenzini potesse assistere alla proiezione del suo film, certamente non si riconoscerebbe. Perché, semplicemente perché Pinocchio è nato da un buon tronco di castagno fiorentino, ed è italiano nel cervello, nello spirito, e fin nelle giunture, nelle fibre e nei nodi del suo corpo snello. Solo un artista

lungometraggio avrà un grosso successo e spingerà sia Salani sia Marzocco a pensare delle edizioni derivate esattamente dalla pellicola³⁰. In particolare, dopo lunghe trattative, Salani pubblicherà alcuni «Librini del Cuccù» ispirati ai singoli personaggi (*Cuccù... Geppetto, Cuccù... Mangiafuoco, Cuccù... Pinocchio, Cuccù... Il gatto e la volpe*)³¹, e Marzocco invece due libri tratti dal cartone animato, ovvero *Walt Disney racconta Le avventure di Pinocchio di C. Collodi* (1940) e *Pinocchio. Illustrazioni tratte dal film di Walt Disney* (1941)³². L'immagine di Pinocchio cambia radicalmente, non è più una marionetta (come giustamente è stato infatti rilevato da più parti, non di burattino si tratta ma tecnicamente di marionetta), ma un pupazzetto in abiti tirolesi, e allo stesso modo il Gatto e la Volpe entrano, animali pienamente antropomorfizzati, «nella tradizione comica del *vaudeville*», mentre Mangiafuoco, personaggio originariamente complesso, diventa «una sorta di cattivo “ordinario”». Anche gli ambienti mutano, sia a livello di significato (in Collodi esiste una mappa semiologica ben precisa), sia a livello descrittivo: la Firenze ottocentesca diviene un Tirolo di maniera, mentre il Paese dei balocchi, mitico discendente del Paese della cuccagna, viene visualizzato come «un luna park americano»³³.

Tuttavia, l'influenza di Disney si manifesta anche in via indiretta, condizionando le edizioni successive all'uscita del cartone animato: esemplari in questo senso sono le illustrazioni di Fiorenzo Faorzi per l'edizione del 1946³⁴. La tavola fuori testo che ritrae Pinocchio nel Teatro dei Burattini adotta una visione dal basso verso l'alto che enfatizza il movimento, Pinocchio ha solo le giunture del burattino ma assomiglia decisamente a un bambino in carne e ossa (con tanto di guance rosse), così come Arlecchino e Pulcinella sono veri attori e non marionette. Allo stesso modo, i costumi dei personaggi ritratti nella scena sono pienamente novecenteschi.

Altra immagine di sapore cinematografico è quella con la cattura di Pinocchio nel terzo capitolo (Fig. 8): in questo caso la ripresa è leggermente sopraelevata, quel tanto che serve per fornire al lettore una visione d'insieme, mentre la chiarezza dell'impostazione sembra anticipare per certi versi la tecnica *fish-eye* che Roberto Innocenti utilizzerà per le sue illustrazioni del romanzo nel 1989 (sul lavoro l'artista fiorentino tornerà poi anche nel 1992 e nel 2004).

Interessante anche la scelta dei colori e delle ombre compiuta da Faorzi: toni profondi e acquerelli densi, ombre accentuate che strutturano la scena come nella tavola che rappresenta Pinocchio con il Gatto e la Volpe all'Osteria del Gambero Rosso, oppure in quella dove il burattino supplica la Bambina-Fata turchina affacciata da una casa rosa confetto.

Il tema delle ombre e del buio, associato alla casa della Bambina morta, è certamente un altro argomento che percorre tutto il romanzo collodiano, al centro delle riflessioni anche di Giorgio Manganelli:

La casina candida, allora, è il deposito della morte. Rammentiamo che la casina appare in fondo ad un bosco fitto e buio: essa appare come un luogo magico e impervio. La sua familiarità è

italiano avrebbe potuto e dovuto compiere una cinematografia per i nostri ragazzi, su Pinocchio» (YAMBO 1940, p. 3).

³⁰ Al proposito cfr. BACCI 2012.

³¹ Vedi <http://www.capti.it/search.php?s=librini+del+cuccu%C3%B9&kindofasearch=1&lang=IT> <06/10/2014>.

³² Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=4&volume=70018&lang=IT>; e <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=4&volume=70016&lang=IT>; entrambi consultati in data 06/10/2014.

³³ Citazioni tratte da ANNIBALETTO–LUCHI 1990.

³⁴ Vedi <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=8&id=2&volume=127&lang=IT> <06/10/2014>. Per una scheda bio-bibliografica aggiornata vedi P. PALLOTTINO, *Faorzi, Fiorenzo*, in *DA PINOCCHIO A HARRY POTTER* 2012, p. 157.

illusoria; l'ospitalità mentita. Nel buio degli alberi, il suo candore – come il pallore della Bambina dai capelli notturni – ha un gelido splendore lunare³⁵.

Se queste valutazioni sono valide per il testo scritto, ancor di più lo saranno per gli illustratori, aprendo a una serie di interpretazioni figurative interessanti, a partire ad esempio da Mattotti, con il quale però siamo ormai in piena contemporaneità e conviene dunque prendere in considerazione tre artisti attraverso la lente di un episodio specifico del romanzo, mettendone a confronto le diverse restituzioni. Si tralascerà dunque tutta l'infinita serie di illustratori che si sono confrontati con *Pinocchio* a partire dal momento in cui il testo è diventato di dominio pubblico³⁶ e, con un notevole salto cronologico, si arriverà, individuando così un ultimo punto di frattura, all'opera di autori del calibro di Lorenzo Mattotti, Roberto Innocenti e Mimmo Paladino, che consentirà di affrontare il tema dell'interpretazione grafica offerta dagli artisti-pittori.

Pinocchio, il Gatto e la Volpe: da Innocenti e Mattotti a...

Uno degli episodi chiave del libro collodiano è naturalmente l'incontro di Pinocchio con il Gatto e la Volpe, ispirato ad un analogo incontro celebre: quello di don Abbondio con i bravi. Il rapporto di Collodi con importanti scrittori del passato è stato messo in luce più volte, sempre sottolineando la rielaborazione fondamentalmente ironica che vi sta al fondo: emergono così accenni danteschi, classici e ariosteschi, ma anche manzoniani³⁷. Eppure, per quanto sia evidente, il richiamo a don Abbondio e i bravi non è stato adeguatamente sottolineato, ed invece si tratta di un episodio che è particolarmente importante anche per la tradizione iconografica ad esso collegata.

La descrizione di Collodi è, al solito, piuttosto generica:

Pinocchio, com'è facile immaginarselo, ringraziò mille volte il burattinaio: abbracciò, a uno a uno, tutti i burattini della compagnia, anche i giandarmi; e fuori di sé dalla contentezza, si mise in viaggio per ritornarsene a casa sua. Ma non aveva fatto ancora mezzo chilometro, che incontrò per la strada una Volpe zoppa da un piede e un Gatto cieco da tutt'e due gli occhi che se ne andavano là là, aiutandosi fra di loro, da buoni compagni di sventura. La Volpe, che era zoppa, camminava appoggiandosi al Gatto: e il Gatto, che era cieco, si lasciava guidare dalla Volpe³⁸.

Lo scrittore non dice altro, lasciando libero corso alla fantasia del lettore e dell'illustratore.

Roberto Innocenti evidenzia la derivazione manzoniana: la sua immagine sintetizza, in una medesima sequenza, almeno due momenti narrativi, quando il Gatto e la Volpe convincono Pinocchio ad andare con loro (Fig. 9). Significativa l'ambientazione che, collocata nella campagna toscana, riecheggia da vicino motivi manzoniani, con i due animali che, antropomorfizzati e ritratti con cappello e ampio pastrano, si fanno incontro al burattino,

³⁵ MANGANELLI 2002, pp. 86-87. A proposito del versante 'cupò' Asor Rosa osserva: «Non possono essere sottovalutati o accantonati nella costruzione del personaggio Pinocchio questo elemento del buio, della "notturnità", e il terrore dell'oscurità, che accompagna il rapporto di qualsiasi bambino con le tenebre primordiali. Collodi di questo doveva sapere qualcosa. [...] Evidentemente, come accade in tutti i temperamenti estroversi, ironici, dissacratori, c'è un versante del carattere collodiano che dà sull'umor nero, la «melancolia», il ripiegamento e la depressione. Insomma, un Collodi saturnino accanto – o dentro – un Collodi motteggiatore e teatrante, macchiettista e "freddurista"» (ASOR ROSA 1995, p. 946).

³⁶ Essendo Collodi morto nel 1890, i diritti di pubblicazione erano cessati infatti nel 1940.

³⁷ cfr. NEGRI 1976.

³⁸ Il testo utilizzato per riferimento è stato COLLODI 2000, pp. 49-50.

chiudendolo senza vie di scampo lungo una stradina stretta in salita³⁹. Innocenti delinea la scena con grande precisione ottica. A lato sta passando un uomo con un carico di legna sulle spalle, ancora dietro sta sopraggiungendo qualcuno a dorso di un mulo, mentre sullo sfondo, più in alto lungo la strada, inizia un piccolo borgo, abitato da poche presenze quasi spettrali: una 'vecchina' sta dando da mangiare alle galline, un cane caracolla per la via e un uomo intabarrato in un grosso cappotto sta uscendo di casa. Siamo davanti a una descrizione talmente lenticolare, dove convivono elementi di fantasia e della quotidianità (cifra stilistica peculiare di Collodi tra l'altro) da ricordare quanto scritto da Nigro proprio a proposito della scena manzoniana:

L'indicazione puntigliosa di giorno, mese e anno, è impegnativa. Guadagna alla storia ciò che dovrebbe essere irrilevante; a partire dall'assuefazione alla quotidiana retorica di mani e piedi: destra e sinistra incrociate dietro la schiena, con l'indice della mano destra chiuso nel breviano; la cara mania di un piede, che punta i ciottoli del sentiero e li fa schizzare sul muricciolo. Lo sguardo di don Abbondio è ozioso e svagato. Tuttavia non si limita ad avvicinare il paesaggio. Esprime anche la volontà di allontanare inciampi e sorprese, di scansare e scansarsi. Ma il curato è arrivato a un incontro, che non consente astuzie di viottoli. Due bravacci, truci e scostumati, gli chiudono la strada davanti a un'edicola votiva dedicata alle anime del purgatorio⁴⁰.

Nel caso di Innocenti non ci sono i bravacci e l'edicola votiva, ma le analogie visive sono evidenti.

Anche Mattotti coglie questo possibile rapporto, e agisce sulla scena orchestrando un'illustrazione centrata sul rapporto tra personaggi in primo piano e spazio circostante che seppur appena accennato è funzionale alla restituzione di un'atmosfera colma di attesa e di incertezza, con Pinocchio che sta mostrando le monete ai due maramaldi, non più vestiti di pesanti pastrani ma con una specie di vestaglia invernale (Fig. 10). Come spiega Mattotti stesso, il suo obiettivo è quello di «creare tensione, energia, movimento in un'immagine, che è solo bidimensionale e fissa, con le luci, i colori e la composizione»⁴¹. È un senso di cupo mistero che Mattotti dispiega anche e soprattutto in altre tavole, ad esempio l'impiccagione alla Quercia Grande, dove il burattino è veramente un pezzo di legno scosso violentemente dal vento e la tavola è giocata da Mattotti interamente sui toni del nero e del blu notte.

Se per Innocenti il riferimento a Manzoni era tenuto sul piano della scrittura, per Mattotti il richiamo agisce piuttosto sulla tradizione iconografica: Pinocchio, piccolo e intimorito, è raffrontato in presa diretta al Gatto e la Volpe che, bravi contemporanei, incombono plasticamente su di lui. È qui privilegiato l'aspetto della difficoltà psicologica, Pinocchio adotta «l'espedito del pauroso e dell'egoista, che davanti ad ogni avvenimento sgradevole ricorre lì per lì alla politica della dissimulazione, e fa lo stonato, l'attonito, il trasognato»⁴².

...Paladino

Di fronte a queste due interpretazioni, del tutto diversa è la scelta operata da Mimmo Paladino⁴³, che invece rappresenta, nella sua opera del 2004⁴⁴, il Gatto e la Volpe come due

³⁹ Per una scheda bio-bibliografica aggiornata su Innocenti cfr. P. PALLOTTINO, *DA PINOCCHIO A HARRY POTTER* 2012, p. 159. Vedi anche PALLOTTINO 1989.

⁴⁰ NIGRO 1996, p. 93.

⁴¹ VARRA 2008, p. XXXIV. Sul *Pinocchio* di Mattotti cfr. almeno oltre a COLLODI 2008, anche MATTOTTI 2010.

⁴² RUSSO 1994, p. 175.

⁴³ Per le illustrazioni di Paladino per *Pinocchio* cfr. COLLODI 2004. Per una panoramica più ampia relativamente alla grafica cfr. almeno MIMMO PALADINO 2001.

animali stilizzati su una parete piatta, senza profondità (Fig. 11): apparentemente sembrerebbero, per citare le parole di Flaubert, due «bonshommes», figure elementari, semplici⁴⁵. Proprio la caratterizzazione di «bonshommes» aiuta a risalire a un possibile primo riferimento grafico: il Courbet di *Il ritorno dalla fiera dei contadini di Flagey*, eseguito nel 1850 e oggetto di numerose caricature tra cui quella celeberrima di Bertall (Fig. 12), in cui si enfatizzava proprio la rigidità e la naïveté, da burattini appunto, delle figure del quadro. Se Clark sottolinea come il pittore francese frantumò «l'intera superficie in un mosaico di forme distinte e contrastanti» e «l'uomo col maiale è un manichino, un robot»⁴⁶, Fried nota che «there is an emphasis on the repetitive and automatistic movements of the animals plodding wearily along at day's end»⁴⁷. Entrambe le osservazioni possono tornare utili anche per iniziare a inquadrare il disegno di Paladino che scava i due animali come due silhouette piatte e coloratissime, seguendo un tipo di rappresentazione arcaica. Proprio nell'accezione di una forma primordiale, credo si debba cercare il secondo punto di riferimento. Sensazione confermata anche da altre illustrazioni: Geppetto che osserva il pezzo di legno oppure la Fata turchina come un idolo italico (Fig. 13), che sembra essere quella «sovrana fastosa ed arcaica, dal potere grande ed occulto» di cui parla Manganelli⁴⁸. Non solo: nella definizione della fata «sembra esserci una diretta correlazione tra il potere dell'arcaico e l'immanenza della divinità: l'immagine colpisce a causa della sua forma arcaica»⁴⁹. Non sfuggirà però nella lettura dell'immagine un particolare importante: i lunghi capelli, fluenti e rigidi al tempo stesso, espressione di una vitalità originaria che sembra piuttosto ricondurre, aprendo una porta che ora non è il caso di varcare, a certi scatti fotografici legati agli studi antropologici di De Martino, dedicati ai rapporti tra Sud e magia⁵⁰.

Le parole di Freedberg possono servire anche per leggere altre immagini approntate da Paladino, e in particolare quella iniziale, con la testa di Pinocchio che emerge da un tronco (definito a collage) ancora tutto da scolpire (Fig. 14). L'esito è quello di un'irriverente erma arcaica, davvero vicina (considerando a maggior ragione la consistenza lignea del tronco) a uno degli *xoana* greci, la cui «semplicità li rendeva più «maestosi» [...] e divini»⁵¹.

Un aiuto nell'interpretazione di questi disegni viene da Emilio Villa, teorico e scrittore che sicuramente Paladino conosce, avendo anche frequentato le pagine delle stesse riviste sperimentali dell'area napoletana degli anni Sessanta e Settanta (tra le quali certamente «Linea Sud»). Villa, nel corso della sua prolifica carriera si è più volte occupato dell'arte primitiva, sia come argomento di studio, sia come tema di supporto alle ricerche sull'arte contemporanea. La sistematizzazione del suo pensiero in materia è arrivata tuttavia solo postuma, grazie ad Aldo Tagliaferri, che nel 2005, un anno dopo il lavoro di Paladino, ha pubblicato due testi inediti sotto il titolo di *L'arte dell'uomo primordiale*. Le parole di Villa possono funzionare dunque solo come suggestione, come eco lontana di un sentire condiviso anche da Paladino, che nelle sue figure annulla la distanza aneddotica: «Il segno è figura, la figura è atto, l'atto è unità, comunione, integrazione, generazione; l'unità è il divino, il divino è figura, la figura è segno. Così come azione e simbolo sono l'unica e medesima realtà»⁵².

⁴⁴ Paladino affronta *Pinocchio* con una serie di tavole sciolte (ventisei), che costituisce una vera e propria rilettura d'artista. È evidente quindi come ci si trovi di fronte a una tipologia di opere differenti rispetto a Innocenti e Mattotti.

⁴⁵ Per una visione critica del termine e la sua contestualizzazione storico artistica cfr. MESSINA 1993.

⁴⁶ CLARK 1978, p. 78.

⁴⁷ FRIED 1990, p. 145.

⁴⁸ MANGANELLI 2002, p. 93.

⁴⁹ FREEDBERG 1993, p. 59.

⁵⁰ I VLAGGI NEL SUD 1999.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² VILLA/TAGLIAFERRI 2005, p. 41.

C'è però anche un'altra componente nell'operazione portata avanti da Paladino e destinata, almeno in prima battuta, ad un pubblico adulto, per una ricezione alta: il ritorno al primitivo non è visto soltanto nei termini appena descritti, ma è anche esplicitamente interpretato dall'artista come ritorno a un disegno infantile, apparentemente ingenuo. È il caso della tavola che rappresenta Pinocchio diretto a scuola con l'abecedario sottobraccio (Fig. 15): il burattino è definito con un semplice tratto a penna, mentre lo sfondo, come un vero e proprio foglio 'stropicciato', è picchiettato da macchie d'inchiostro che in alcune circostanze formano numeri e lettere.

Il segno grafico assume così una valenza del tutto diversa da quella agile e scattante, puramente narrativa, che aveva contraddistinto l'inizio dell'avventura editoriale di Pinocchio nel 1883 con Mazzanti e con Chiostri nel 1901: il passaggio e la distanza interpretativa tra un intento illustrativo e uno invece di ripensamento artistico è così segnato a chiare lettere, passando da una chiave meramente di traduzione grafica ad una di rilettura profonda dell'opera. Convivono qui i dubbi di Flaubert e le accuse di Croce, citati lungo il testo, ma anche l'amara constatazione di Bernardini, altro illustratore presente nell'articolo:

Sintanto Iddio darà loro fiato, [gli illustratori] seguiranno a fare le figurine e finiranno con il lapis tra le mani come certe vecchine delle Signe: con l'ultima treccina di paglia tra le dita. Non hanno lo studio a tramontana. Spesso lavorano in una stanza di casa, mentre sul tavolo i ragazzi fanno le lezioni e la moglie nella cucina accanto armeggia ai fornelli. [...] L'opera di costoro nell'opinione corrente, sta alla Pittura come la Pippolese sta al Concerto del Maggio Fiorentino.⁵³

⁵³ NOI POVERI FIGURINAI 1979, p. 12.



Fig. 1: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di E. Mazzanti, Firenze, Paggi editore, 1883

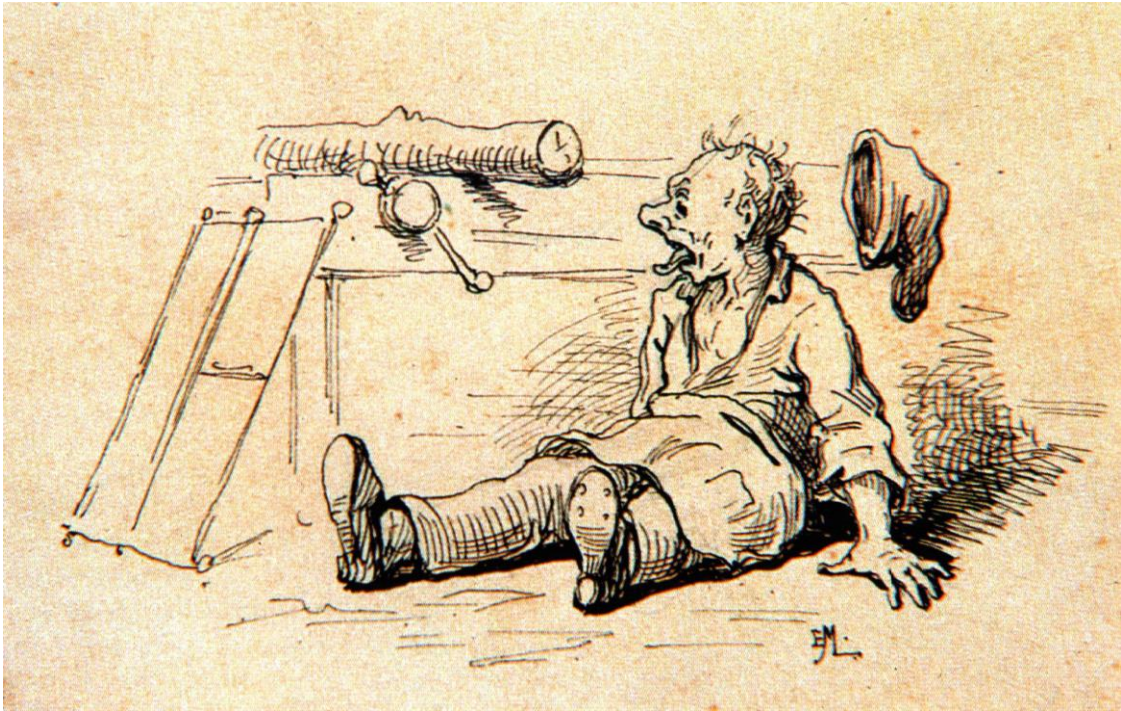


Fig. 2: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di E. Mazzanti, Firenze, Paggi editore, 1883. Disegno preparatorio: inchiostro di china su carta, 6,6x9 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze



Fig. 3: H. Daumier, *Rue Transnonain*, 1834



Fig. 4: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di C. Chiostri, Firenze, Bemporad editore, 1901. Disegno preparatorio: inchiostro di china su carta, 19,4x14 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze

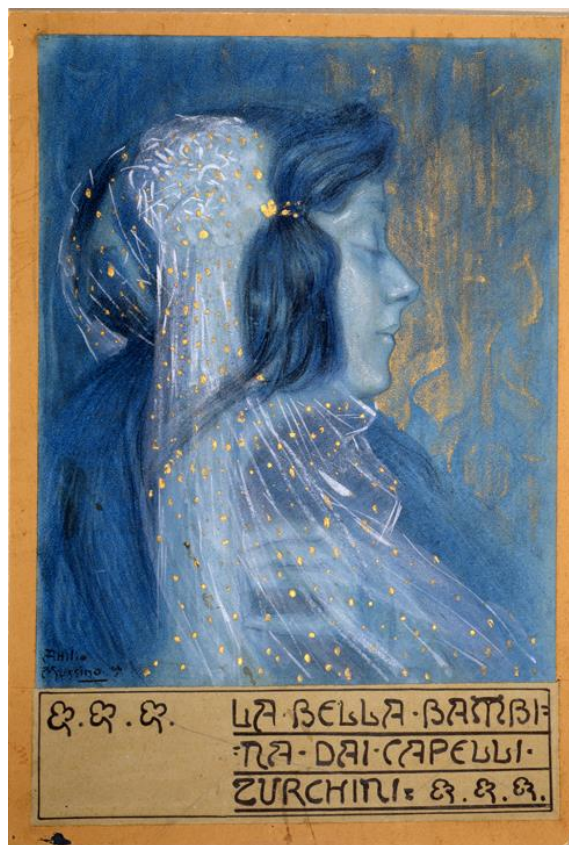


Fig. 5: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di A. Mussino, Firenze, Bemporad editore, 1911. Disegno preparatorio: biacca, acquerello, matite, tempera su carta, 40,5x28 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze

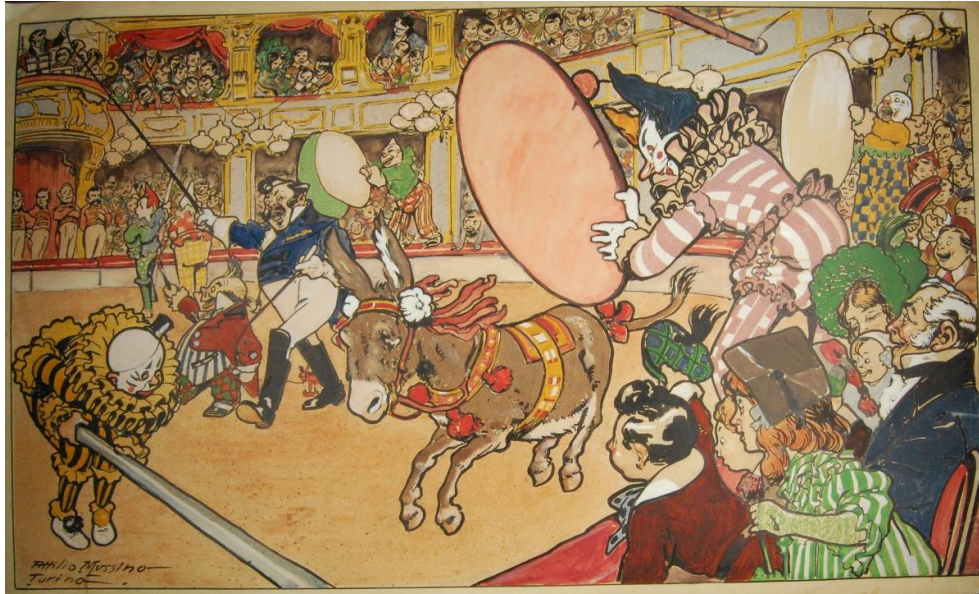


Fig. 6: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di A. Mussino, Firenze, Bemporad editore, 1911. Disegno preparatorio: acquerello, biacca, inchiostro di china, tempera su cartoncino, 35x57 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze



Fig. 7: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di P. Bernardini, Firenze, Marzocco, 1942. Disegno preparatorio: inchiostro di china su carta, 33x24,5 cm. Archivio Storico Giunti Editore, Firenze



Fig. 8: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrazioni di F. Faorzi, Firenze, Salani editore, 1946. Disegno preparatorio: pastello, pennarello, tempera su carta, 37x3x26 cm. Archivio Storico Adriano Salani Editore, Milano



Fig. 9: C. Collodi, *The adventures of Pinocchio*, illustrated by R. Innocenti, London 1988. Collezione privata.



Fig. 10: C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, con le illustrazioni di Lorenzo Mattotti, introduzione di Tiziano Scarpa, nota alle illustrazioni in forma di intervista di Emilio Varrà, Torino, Einaudi, «I millenni», 2008. Collezione privata



Fig. 11: C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004. Serigrafia, 60x45 cm. Collezione privata

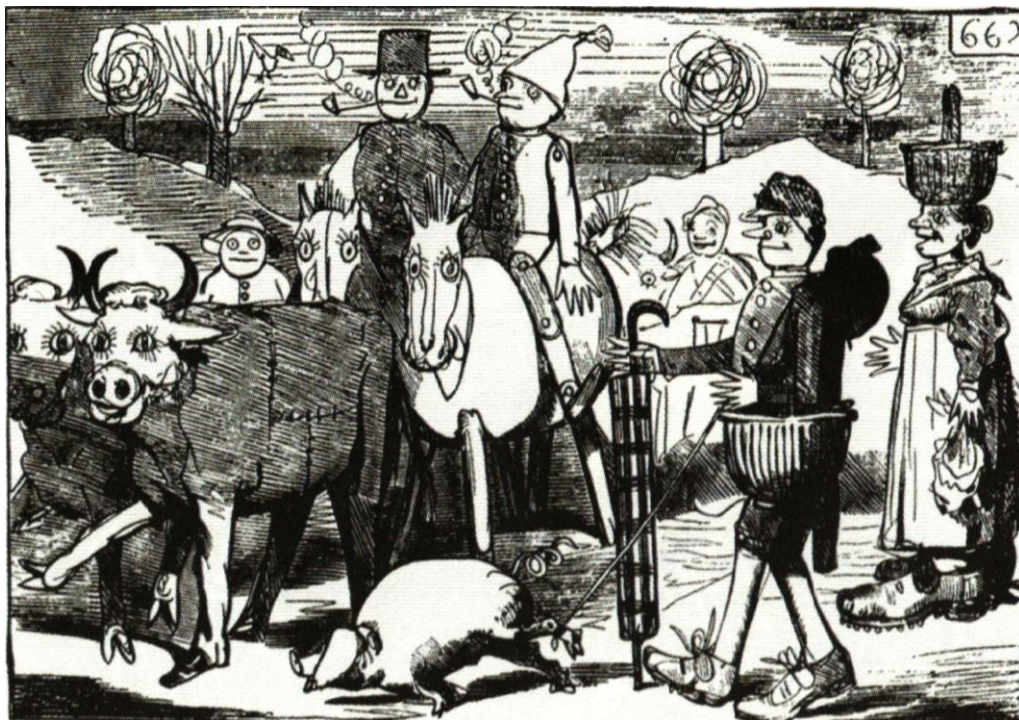


Fig. 12: C. Bertall, *Caricatura de I contadini di Flagey che ritornano dalla fiera*, pubblicata su «Le Journal pour rire», 7 marzo 1851



Fig. 13: C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004. Serigrafia, collage, acquaforte, 60x45 cm. Collezione privata



Fig. 14: C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004. Serigrafia, acquerello, collage in legno, 60x45 cm. Collezione privata

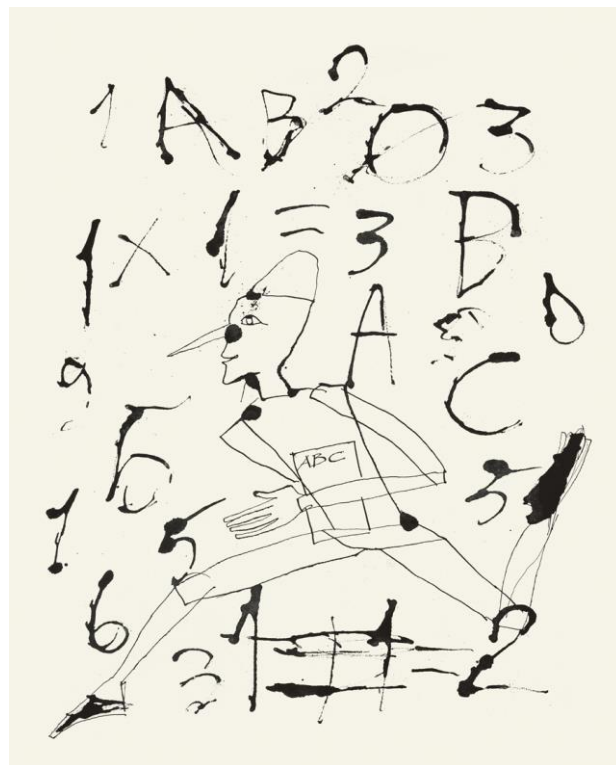


Fig. 15: C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia, Papiro Arte, 2004. Serigrafia, carborundum, 60x45 cm. Collezione privata

BIBLIOGRAFIA

ALLAN 1999

R. ALLAN, *Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney*, Londra 1999.

ALLIGO 2009

S. ALLIGO, *Attilio Mussino. Una, cento, mille Avventure di Pinocchio*, in S. Alligo, *Pittori di carta. Vol. I*, Torino 2009 (seconda edizione riveduta e ampliata), pp. 181-204.

ANNIBALETTO–LUCHI 1990

S. ANNIBALETTO, F. LUCHI, *Pinocchio da Collodi a Disney e Comencini*, in *PINOCCHIO SULLO SCHERMO* 1994, pp. 19-28.

ASOR ROSA 1995

A. ASOR ROSA, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino di Carlo Collodi*, in *Letteratura italiana. Le Opere. Volume terzo. Dall'Ottocento al Novecento*, Torino 1995.

BACCI 2012

G. BACCI, "Pensare per immagini". *Il sistema figurativo editoriale tra 1920 e 1945 a partire dalle pubblicazioni Salani*, in *Le figure e le storie. Scrittori, illustratori, editori per l'infanzia in Toscana tra Otto e Novecento*, Atti del convegno (Firenze, The British Institute of Florence, 8/10/2010), a cura di F. Cambi e W. Scancarello, Pontedera 2012, pp. 119-180.

BALDACCI–RAUCH 2006

V. BALDACCI, A. RAUCH, *Uno, nessuno, centomila*, in *PINOCCHIO E LA SUA IMMAGINE* 2006, pp. 17-53.

BERTIERI 1907

R. BERTIERI, *Le illustrazioni nei libri scolastici*, «Il Risorgimento Grafico», V, 1-2, gennaio-febbraio 1907, pp. 3-5.

BIAGGIONI 1984

R. BIAGGIONI, *Pinocchio, cent'anni di Avventure illustrate. Bibliografia delle edizioni illustrate italiane di C. Collodi, Le avventure di Pinocchio, 1881/83-1983*, Firenze 1984.

CAMPANA 2006

R. CAMPANA, *Pinocchio fra Toscana e America*, in "C'era una volta..." *Pinocchio a Palazzo Pitti. Da Paggi a Giunti disegni e libri del suo editore*, Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 25 novembre 2006-25 marzo 2007), a cura di M. Bietti, Firenze 2006, pp. 39-41.

CALVINO 1995

I. CALVINO, *Carlo Collodi, Pinocchio*, in I. Calvino, *Saggi*, collana «I Meridiani», Milano 1995, pp. 801-807 (originariamente apparso con il titolo *Ma Collodi non esiste*, «la Repubblica», 19-20 aprile 1981).

CLARK 1978

T.J. CLARK, *Immagine del popolo. Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, Torino 1978 (Prima edizione inglese Londra 1973).

COLLODI 2000

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrato da Carlo Chiostri, Firenze 2000.

COLLODI 2004

C. COLLODI, *Pinocchio. Le avventure di Pinocchio*, immagini di Mimmo Paladino, prefazione di E. Di Martino, Venezia 2004.

COLLODI 2008

C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, con le illustrazioni di L. Mattotti, introduzione di T. Scarpa, nota alle illustrazioni in forma di intervista di E. Varrà, «I millenni», Torino 2008.

CORDELIA 1906

CORDELIA, *Nel paese degli spazzacamini*, «Il Secolo XX», Marzo 1906, pp. 178-189.

CROCE 1907

B. CROCE, *Illustrazioni grafiche ad opere poetiche*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 5, 1907, pp. 253-255.

CROCE/GALASSO 2004

B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, a cura di G. GALASSO, I, collana «I Classici del Pensiero», Bergamo 2004.

DA PINOCCHIO A HARRY POTTER 2012

Da Pinocchio a Harry Potter 150 anni di illustrazione italiana dall'archivio Salani 1862-2012, Catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 18 ottobre 2012 – 6 gennaio 2013), a cura di G. Bacci, Milano 2012.

FAETI 1972

A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino 1972.

FAETI 2011

A. FAETI, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma 2011.

FREEDBERG 1993

D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993 (Prima edizione Chicago 1991)

FRIED 1990

M. FRIED, *Courbet's realism*, Chicago-Londra 1990.

GADDUCCI, GORI, LAMA 2011

F. GADDUCCI, L. GORI, S. LAMA, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra il fascismo e il fumetto*, Eboli 2011.

IL ÉTAIT UNE FOIS WALT DISNEY 2006

Il Était une fois Walt Disney: aux sources de l'art des studios Disney, Catalogo della mostra (Parigi, 16 settembre 2006-15 Gennaio 2007, Montréal, 8 Marzo-24 Giugno 2007), a cura di B. Girveau, Parigi 2006.

I VIAGGI NEL SUD 1999

I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino, a cura di C. Gallini e F. Faeta. Fotografie di A. Zavattini, F. Pinna e A. Gilardi, Torino 1999.

MANGANELLI 2002

G. MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano 2002.

MATTOTTI 2010

L. MATTOTTI, *La fabbrica di Pinocchio*, Catalogo della mostra (Poggibonsi, 10 aprile – 20 maggio 2010), a cura di M. Perosino, Milano 2010.

MAZZOCCA 1976

F. Mazzocca, *Tra Romanticismo e Realismo: il Pinocchio 'europeo' di Mazzanti e il Pinocchio 'toscano' di Chiostri*, in *Studi Collodiani*, Atti del I Convegno internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974), a cura della Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pistoia 1976, pp. 361-379.

MESSINA 1993

M.G. MESSINA, *Le muse d'oltremare*, Torino 1993.

MIMMO PALADINO 2001

Mimmo Paladino opera grafica 1974-2001, a cura di E. De Martino, presentazione di K.A. Schröder, New York 2001.

NEGRI 2007

A. NEGRI, *Arte 'minore'?*, in *Amici di carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi*, a cura di L. Braida, A. Cadioli, A. Negri, G. Rosa, Milano 2007, pp. 29-42.

NEGRI 1976

R. NEGRI, *Pinocchio ariostesco*, in AA.VV., *Studi collodiani. Atti del Convegno Internazionale*, Pescia 1976, pp. 439-443.

NIGRO 1996

S. NIGRO, *La tabacchiera di Don Lisander*, Torino 1996.

NOI POVERI FIGURINAI 1979

Noi poveri figurinai, da *Fatti miei di Piero Bernardini*, riprodotto in *L' "asso" degli illustratori. Piero Bernardini*, a cura di P. Pallottino, introduzione di M. Luzi, collana «Cento Anni di Illustratori», Bologna 1979, pp. 12-16.

NOVA EX ANTIQUIS 2011

Nova ex Antiquis. Raffello Bertieri e Il Risorgimento Grafico, Catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 4 ottobre – 16 dicembre 2011), a cura di A. De Pasquale, M. Dradi, M. Chiabrando, G. Grizzanti, Milano 2011.

PALLOTTINO 1989

P. PALLOTTINO, *Il Pinocchio di classe di Roberto Innocenti*, in *Pinocchio la scena, lo schermo, il libro*, Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo Massari, 18 marzo – 30 aprile 1989), a cura di AA.VV., Ferrara 1989, pp. 29-36.

PALLOTTINO 2010

P. PALLOTTINO, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze 2010.

PINOCCHIO E LA SUA IMMAGINE 2006

Pinocchio e la sua immagine, a cura di V. Baldacci, A. Rauch, con un saggio di A. Faeti, Firenze 2006.

PINOCCHIO NEL PAESE DEGLI ARTISTI 1982

Pinocchio nel paese degli artisti, a cura di M. Serenellini, Milano 1982.

PINOCCHIO. NUOVE AVVENTURE 2012

Pinocchio. Nuove avventure tra segni e linguaggi, a cura di P. Fabbri, I. Pezzini, Milano-Udine 2012.

PINOCCHIO SULLO SCHERMO 1994

Pinocchio sullo schermo e sulla scena, Atti del Convegno Internazionale di Studio (8-10 novembre 1990), a cura di G. Flores d'Arcais, Fondazione Nazionale "Carlo Collodi", Firenze 1994.

RUBINO 1907

A. RUBINO, *Gli Artisti del Libro: Attilio Mussino*, «Il Risorgimento Grafico», V, 11, novembre 1907 (ma stampato nell'aprile 1908), pp. 193-198.

RUSSO 1994

L. RUSSO, *Personaggi dei Promessi Sposi*, Roma-Bari 1994 (Prima edizione Roma 1945).

VARRA 2008

E. VARRA, *Nota alle illustrazioni sotto forma di intervista*, in COLLODI 2008, pp. XXVII-XXXVII.

VILLA/TAGLIAFERRI 2005

E. VILLA, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Milano 2005.

YAMBO 1940

YAMBO, *Walt Disney e il "Pinocchio". Invito ai disegnatori italiani*, «Il Nuovo Giornale», 24 gennaio 1940, p. 3.

ABSTRACT

In un articolo del 1907, come vedremo, Benedetto Croce interviene nel dibattito riguardante il ruolo delle illustrazioni: la sua è una posizione che sottolinea la diversità e la peculiarità di ciascun mezzo artistico, sia esso la pittura oppure la poesia, la letteratura. L'illustrazione è dunque ammessa solo quando nasca in completo accordo spirituale con il testo scritto, mantenendo però una sua indipendenza e autonomia.

Nel caso di *Pinocchio*, solo Mazzanti ebbe la possibilità di confrontarsi direttamente con Collodi, che morì come noto nel 1890. Tuttavia *Pinocchio* interessa perché ha rappresentato e rappresenta ancora un banco di prova imprescindibile per artisti e illustratori, una tappa inevitabile con cui ogni illustratore deve misurarsi prima o poi nel corso della carriera: di conseguenza, è stato di volta in volta trasportato a Torino (come vedremo con Mussino), ricontestualizzato in una Toscana strapaesana (Bernardini) o stravolto in interpretazioni cinematografiche (Disney), per arrivare a essere letto e interpretato sotto una luce nuova nei nostri giorni (da Staino a Mattotti e Innocenti, per arrivare fino a Paladino).

Il presente intervento, partendo dall'edizione del 1883, offrirà dunque un viaggio nelle interpretazioni grafiche di *Pinocchio*, attingendo principalmente alla ricchezza della banca dati delle illustrazioni del progetto Capti e agli articoli di «Il Risorgimento grafico» (anch'esso consultabile online). L'obiettivo non è quello di affrontare tutte le edizioni illustrate, ma di soffermarsi su snodi critici e interpretativi particolarmente significativi, da un lato facendo dialogare le discussioni teoriche coeve sullo statuto dell'immagine con le illustrazioni effettivamente eseguite, e dall'altro individuando legami, rapporti e derivazioni da un'edizione all'altra, non limitandosi al primo Novecento, bensì arrivando alle più recenti esperienze artistico-editoriali e prendendo in esame anche libri illustrati da artisti di primo piano (il già citato Paladino).

In an article published in 1907 Benedetto Croce expressed his opinion on the role of illustrations: it is a position that emphasizes the diversity and specificity of each artistic medium, be it painting or poetry, literature. The illustration is therefore permitted only when it is spiritually accorded with the written text, maintaining its independence and autonomy.

Pinocchio is surely a particular case study, considering that only Mazzanti, the first illustrator, had the chance to meet and probably discuss his ideas directly with Collodi, who died in 1890. Nonetheless, during the 20th century *Pinocchio* has been illustrated several times, becoming one of the reference books in the history of illustration in Italy and in Europe: it has been located in Turin (as we will see with Mussino), re-contextualized in Tuscany (Bernardini) or misinterpreted by cartoons (Disney), read and interpreted in a new light in our days (by Staino, Mattotti, Innocenti, to get up to Paladino).

This paper, starting from the first book edition of 1883, will offer an overview of the graphic interpretations of *Pinocchio*, taking advantage from the richness of the illustrations' database of Capti project and from the articles of «Il Risorgimento grafico» (which is also available online). The aim however is not to speak about all the illustrated editions, but to emphasize the most significant critical topics, addressing them by an innovative point of view. On the one hand we will confront contemporary theoretical discussions concerning the status of the image with the really executed illustrations, and on the other we will identify figurative relationships and derivations from one edition to another, arriving to the most recent artistic-editorial experiences and considering also books illustrated by leading artists (as the aforementioned Mimmo Paladino).